

Sarah Andrieu

## Le métier d'entrepreneur culturel au Burkina Faso

Itinéraire et conditions de réussite d'un professionnel du spectacle vivant

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

### Référence électronique

Sarah Andrieu, « Le métier d'entrepreneur culturel au Burkina Faso », *Bulletin de l'APAD* [En ligne], 29-30 | 2008, mis en ligne le 16 juin 2010. URL : <http://apad.revues.org/3996>

DOI : en cours d'attribution

### Éditeur :

<http://apad.revues.org>

<http://www.revues.org>

### Document accessible en ligne sur :

<http://apad.revues.org/3996>

Document généré automatiquement le 05 janvier 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Bulletin de l'APAD

Sarah Andrieu

# Le métier d'entrepreneur culturel au Burkina Faso

Itinéraire et conditions de réussite d'un professionnel du spectacle vivant

Pagination de l'édition papier : p. 55-69

- 1 On assiste aujourd'hui, au Burkina Faso, à une multiplication d'évènements ayant pour vocation de célébrer la « culture traditionnelle ». L'État encourage fortement ce processus de revalorisation de la tradition devenu socle des politiques culturelles depuis les années 1980. Il participe d'un projet plus large, commun à de nombreux pays d'Afrique, visant à réhabiliter les savoirs locaux et, par voie de conséquence, à affirmer une exception culturelle. Dans ce contexte, la culture se conçoit comme un patchwork de pratiques renforçant des identités singulières menacées par la globalisation. Dans un même mouvement, cette culture est considérée comme une industrie capable de générer des fonds par le biais du tourisme culturel et par l'exportation de produits artistiques en Occident. Cette politique de la culture se nourrit des valeurs et modèles édictés par certains organismes internationaux (l'UNESCO en particulier) ayant fait du respect de la diversité culturelle et de la protection des savoirs locaux des valeurs à vocation universelle. Enfin, elle reçoit de nombreux appuis auprès d'organisations non gouvernementales envisageant le « recours culturel » (Poncelet, 1994) comme une issue certaine à la crise du développement.
- 2 La valorisation des pratiques traditionnelles devient, dans ce contexte effervescent, un champ professionnel avec ses normes, ses systèmes de qualifications et ses pratiques. Spécialisés dans le recyclage des pratiques locales, les entrepreneurs culturels burkinabè forment une entité hétérogène (hommes de lettres et de théâtre, personnalités coutumières, universitaires, hommes politiques, journalistes...) aux objectifs variés. Tous s'attachent cependant à fabriquer une « culture traditionnelle » pour satisfaire des objectifs contemporains. Si les visées de leur travail de reconstruction culturelle sont souvent complexes à identifier et difficiles à démêler, les énoncés normatifs formulés par ces acteurs pour justifier leurs actions s'articulent autour de deux principes essentiels. En premier lieu, ils revendiquent une promotion d'un héritage culturel menacé dont la perte représenterait un danger pour la cohésion sociale et/ou identitaire. Leurs entreprises relèvent ainsi du sauvetage culturel. D'autre part, ils postulent que la culture est « la richesse » du Burkina, pays enclavé sans aucune ressource économique majeure. Ceci leur permet de situer leur action dans le registre de la promotion patrimoniale et du développement. Ces deux thèses assurent à la profession une souveraineté certaine, colorent l'entreprise culturelle de vertus philanthropiques et autorise des innovations tout en assurant une certaine opacité aux stratégies d'individualisation et de promotion sociale mise en œuvre par les acteurs.
- 3 Contribution à l'analyse de cette profession, cet article interroge la manière dont l'entrepreneur culturel au Burkina se façonne une place et une fonction qui donnent autorité à son métier et légitiment ses activités au regard des autres proches et/ou éloignés. Cette étude « en cours » (et l'hétérogénéité de ce champ professionnel) plaide en faveur d'une approche prudente de la question et autorise une analyse centrée sur un cas unique : celui d'un entrepreneur culturel ouagalais spécialisé dans le spectacle vivant. Nous examinerons, en premier lieu, les différents espaces ayant contribué à la construction d'une lecture patrimoniale de la culture convoquée par cet entrepreneur pour légitimer son action de « revalorisation culturelle ». Puis, nous nous pencherons sur ses différentes activités (la valorisation culturelle, la sensibilisation et l'éducation) qui constituent autant de missions sociales attachées à son métier.

## Un rapport nouveau à la culture, une rhétorique patrimoniale

- 4 Théodore Lamoussa Kafando est né en 1943 à Bengoro, village du plateau central situé à environ soixante-dix kilomètres de Ouagadougou, la capitale du pays. Son enfance se déroule sur les bancs de l'école publique à Ziniaré puis à Ouahigouya. Après l'obtention du certificat élémentaire d'aptitude professionnelle à l'enseignement du premier degré, il entame une carrière d'instituteur. En 1976, il est admis au Centre Régional d'Action Culturel (CRAC), institut intergouvernemental dont le siège est basé à Lomé. Après une formation de trois ans, il obtient un diplôme d'animateur culturel. De retour au Burkina Faso, il s'engage dans une carrière d'entrepreneur culturel étatique. Il occupe différents postes à responsabilité au Ministère de la Culture et crée, en parallèle, sa propre troupe de théâtre et danses traditionnelles.

### Une lecture savante des pratiques traditionnelles

- 5 La scolarité de l'entrepreneur culturel déterminera largement sa trajectoire professionnelle. L'école lui a permis d'intégrer la fonction publique à une époque où les études ouvraient automatiquement les portes de l'administration (Gérard, 1997 : 213). Outre, les acquis et connaissances académiques, l'école a enseigné à Kafando la possibilité de discuter la tradition. Les souvenirs mobilisés par l'entrepreneur pour évoquer sa scolarité témoignent de la dévalorisation des savoirs locaux par le pouvoir colonial :

« La région a été colonisée par la France. Lorsque nous étions à l'école primaire... C'est vrai qu'on voulait que nous puissions apprendre la langue française mais on nous défendait de parler la langue maternelle. Lorsque nous parlions la langue maternelle à l'école, on nous mettait ce que nous appelions un « symbole », c'est-à-dire on cherchait soit un os ou une tête de chien et on nous mettait ça autour du cou. Moi je pense que c'est humiliant de ne pas parler sa langue maternelle... Ensuite, on pensait que certaines danses traditionnelles, c'étaient des danses païennes, qui n'ont pas d'importance et en ce moment, tous ceux qui étaient à l'école avaient un avantage pour apprendre les danses modernes, le Tango, la Valse... C'est en ce moment qu'on a oublié nos danses traditionnelles ».

- 6 Centrale dans ses propos, l'idée de désappropriation constitue un des thèmes privilégiés de « l'interrogation africaine moderne sur les faits d'identité » (Mbembe, 2000 : 17). La rhétorique de la dépossession constitue le moteur de l'activité professionnelle de l'entrepreneur. Victime du pouvoir colonial, il se trouve, de fait, doté d'une conscience aiguë de la nécessité de reconquérir une identité falsifiée. Cependant, le recours à la thématique de l'assujettissement colonial ne débouche aucunement sur une critique de la dichotomie tradition/modernité. Ce clivage, conceptualisé par le pouvoir colonial, enfermerait l'Afrique dans un immobilisme empêchant les populations de s'engager sur la voie du progrès. Selon cette perspective, le changement est toujours rapporté à une origine extérieure et les traditions toujours décrites comme fondamentalement figées et éclatées (Chrétien, 1999 : 494). L'influence de cette pensée est manifeste dans les propos de l'entrepreneur. Cette vision statique de la tradition semble être au fondement de sa légitimité professionnelle. En effet, selon lui, la possibilité de mener une réflexion sur la valorisation des pratiques traditionnelles est l'apanage des lettrés qui s'opposent ainsi à tous ceux qui « vivent naturellement leur culture.<sup>1</sup> ». Les villageois se retrouvent de fait enfermés dans un univers traditionnel dont ils ne sauraient apprécier la profondeur. On retrouve ici le thème du « peuple enfant », analysé par Michel de Certeau (1993) dans son étude du folklorisme français au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour les nouveaux spécialistes des cultures populaires, les clercs et les savants, le populaire, indique l'auteur, est invariablement « associé au naturel, au vrai, au naïf, au spontané, à l'enfance » (1993 : 53). Cette idéologie autorise le geste qui retire la culture au peuple et la réserve aux lettrés (*ibid*). L'entrepreneur culturel se présente comme un individu libéré d'une tradition sur laquelle il peut désormais porter un regard esthétique :

« On peut dire que ceux qui ne vivent pas dans leur culture, c'est nous les lettrés, parce qu'on a été à l'école française. (...) On a coupé le cordon ombilical. Mais au village, les gens vivent naturellement leur danse. Lorsqu'il y a un mariage, un baptême, les vieux et les jeunes dansent

toute la nuit. Le problème, c'est qu'il faut orienter cette façon de danser pour que ce soit beau sur le plan esthétique. Au niveau des villages, ils dansent, ils partent prendre leur calebasse de dolo et reviennent danser. Au niveau du spectacle, il y a des stratégies de mise en scène ».

- 7 Les compétences scénographiques évoquées ici relèvent d'une culture savante dont la découverte date de son expérience de l'école coloniale :

« Lorsque l'on était à l'école primaire, on nous défendait de parler la langue maternelle, mais il y avait des avantages. Chaque fin d'année, il y avait ce qu'on appelle les fêtes de fin d'année. Il y a le théâtre, la danse, la musique. #...# Nous, on a été élevé en milieu rural, au chef-lieu de préfecture, on avait des commandants blancs qui dirigeaient cette préfecture et chaque école devait présenter un spectacle le 14 juillet. C'est là que notre maître aimait faire le théâtre. Notre école a remporté le premier prix. Lorsqu'on était dans le secondaire chaque fin d'année, on jouait le théâtre et la danse. »

- 8 En définitive, l'école coloniale représente pour l'entrepreneur un contexte d'assujettissement justifiant sa profession actuelle, mais aussi un espace d'acquisition de connaissances et savoir-faire légitimant son expertise dans le domaine de la valorisation des traditions. Au-delà de ce discours, le passage par l'école se trouve au fondement d'un nouveau rapport à la culture qui prend place « dans un univers social où les traditions ont cessé d'être envisagées comme la norme suprême, la source de toute légitimité, le fondement de l'ordre social et politique » (Babadzan, 2004 : 321). L'entrepreneur a assimilé un nouveau rapport au patrimoine lors de son itinéraire scolaire. Les élites africaines lettrées, souligne Jean-Pierre Chrétien, « ont intériorisé la vision qu'avaient les Européens de leur propres patrimoines culturels. La nostalgie du passé s'est cherchée une sorte de surcroît de reconnaissance en empruntant un vocabulaire et des références qui semblaient plus dignes de l'écrit, de la science et des nouvelles autorités. #...#. Ce nouveau discours « indigène » s'est défini en fonction du présent et de l'omniprésence de la connaissance apprise à l'école étrangère » (1999 : 496). Si, aux yeux de l'entrepreneur, les pratiques traditionnelles deviennent des biens culturels menacés de disparition, leur revalorisation constitue désormais le domaine réservé de ceux qui disposent des compétences nécessaires en matière de restauration. Le privilège donné aux lettrés dans la lecture et la transformation des pratiques et savoir-faire locaux sera largement officialisé par l'Etat pour asseoir son autorité et se poser en gardien légitime de l'héritage culturel de la nation.

## L'officialisation du métier d'entrepreneur culturel par les pouvoirs publics

- 9 Diplômé du Centre Régional d'Action Culturel, Kafando intègre le ministère en 1980 et occupe différents postes à responsabilité jusqu'en 1998. Il est un témoin et un acteur privilégié de la mise en place d'une politique culturelle dans le pays.

« Je suis un animateur culturel de profession. J'ai enseigné durant plus de vingt ans dans l'enseignement primaire, après je me suis présenté à des concours pour me former dans le domaine culturel à l'institut à Lomé pendant trois ans. Quand je suis revenu, j'ai pris la direction de l'animation et de la gestion des salles de spectacles, ensuite chef de bureau d'étude au Ministère de la Communication et de la Culture, ensuite directeur des métiers d'art, ensuite directeur des grands prix... »

- 10 Le procès d'institutionnalisation des pratiques culturelles débute, au Burkina Faso, avec l'arrivée au pouvoir du Comité National de la Révolution en 1983. Dans ce contexte de dirigisme révolutionnaire, l'utilisation étatique des danses et musiques traditionnelles est au service d'une politique de « l'imaginaire nationale » (Anderson, 1996). Thomas Sankara, président de la Révolution, incite les hommes de culture à « puiser » à la fois « ce qu'il y a de bon dans le passé, c'est à dire dans #les# traditions » et « ce qu'il y a de positif dans les cultures étrangères, pour donner une dimension nouvelle à #la# culture<sup>2</sup> ». Des normes de transformation des pratiques locales sont énoncées pour répondre à cet idéal de reconstruction culturelle. Le principe de fusion et d'assemblage des différentes danses et musiques présentes sur le territoire national est instauré en vue de la création de spectacles conçus comme symboles et métaphores d'une culture burkinabè réformée (Andrieu, 2007). Le processus de métamorphose des pratiques locales est confié à des « agents techniquement bien

formés, politiquement et idéologiquement aguerris et conscients de leurs responsabilités<sup>3</sup> ». En sa qualité de lettré, ayant reçu une formation dans le domaine culturel, Kafando occupe une place privilégiée dans la mise en œuvre de ce projet. Il participe à l'organisation de grands événements culturels, la *Semaine Nationale de la Culture* en particulier, où il s'emploie à sensibiliser les populations à l'idée de valorisation culturelle. Il déploie également des compétences scénographiques et transmet ce savoir aux encadreurs des troupes provinciales. Enfin, il crée des événements en direction de la jeunesse scolarisée dans l'objectif d'une démocratisation artistique.

- 11 La chute du régime révolutionnaire et la volonté du régime actuel de donner « l'image d'une démocratie en chemin » (Hilgers et Mazzocchi, 2006 : 12) conduisent à un aménagement de cette politique culturelle dirigiste. L'entrepreneur culturel se voit, dès lors, attribuer de nouvelles missions. Désormais, il est chargé de sélectionner et valoriser les « pratiques traditionnelles » pouvant s'adapter à la modernité. Selon les termes de Mahamoudou Ouédraogo, Ministre de la culture, ce dispositif consiste en une introduction « rationnelle et pertinente des références culturelles » au sein de la société actuelle afin de permettre la création d'« un esprit nouveau, un citoyen réconcilié avec lui-même assumant sans complexe sa multiculturalité tout en ne reniant pas ses valeurs civilisationnelles authentiques » (Ouédraogo, 2000 : 91). Les pratiques doivent donc être choisies parmi les bonnes traditions, celles qui promeuvent des valeurs favorisant l'unité du corps social. Pour répondre à ces objectifs, elles sont réinventées. Le processus repose avant tout sur une opération de réduction (Dozon, 1987 : 15). La valorisation des « pratiques traditionnelles » par les entrepreneurs culturels étatiques implique une mise entre parenthèse (ou un rejet) des systèmes symboliques et sociaux reliés à ces pratiques comme « s'il fallait pour les besoins de la cause, séparer le bon grain de l'ivraie, le noyau positif de sa gangue « irrationnelle » » (*ibid*). Ainsi épurées, les pratiques traditionnelles peuvent facilement se greffer à l'objectif étatique d'un développement harmonieux centré sur les savoirs et savoir-faire locaux. Dans ce contexte, l'entrepreneur culturel détient la responsabilité de sélectionner les genres artistiques et formes d'expressions qu'il juge les meilleures (porteuses de bonnes normes) et de condamner ceux qui sont inadaptés à la société moderne. Ainsi, développe-t-il des compétences sociologiques lui permettant de sélectionner puis d'interroger différentes représentations qu'il considère comme étant typique de sa culture.

## **Metteur en scène, sensibilisateur, éducateur : la polyvalence de l'entrepreneur culturel**

- 12 La maîtrise de différents registres de savoirs et de compétences permet à l'entrepreneur d'être considéré par ses pairs comme un homme de culture influent. L'appartenance à l'élite culturelle burkinabè favorise la constitution d'un capital relationnel élargi comprenant des hommes politiques, des intellectuels ainsi que des « développeurs » (représentant des grandes agences internationales, membres d'ONG). Fort d'une notoriété certaine, Kafando crée en 1987 sa propre troupe de théâtre, danse et musique. Il cumule durant une décennie deux fonctions : celle de directeur des arts et des métiers d'art au Ministère de la Culture et celle de directeur artistique de la compagnie *Les Bourgeois du Burkina*<sup>4</sup>. S'il s'applique à distinguer sa posture de fonctionnaire et celle de directeur de troupe, les deux sont intimement liées<sup>5</sup>. En effet, la lecture savante des pratiques traditionnelles, l'expertise professionnelle et le capital relationnel acquis au Ministère seront habilement réinvestis par l'entrepreneur pour le développement de ce projet personnel.
- 13 La création d'une troupe privée amène Kafando à élargir son champ d'action. Si ses activités au sein du ministère relèvent de la mise en œuvre d'un projet étatique centré sur la valorisation des savoirs locaux, la création d'une identité collective et la constitution d'un patrimoine culturel national, sa mission de directeur artistique lui permet d'embrasser un domaine d'activité plus large. Dans ce contexte, il étend le principe de valorisation culturelle et destine ses productions à un public varié (local et international), il utilise ces compétences scénographiques et sociologiques dans des domaines divers (droit de l'enfant, santé publique) et participe à l'éducation artistique des jeunes urbains. Ces différents registres d'actions constituent des

déclinaisons d'un même sentiment d'utilité sociale très prégnant dans la rhétorique de l'entrepreneur.

## Un spécialiste de la mise en scène de l'« Afrique traditionnelle »

- 14 Plusieurs spectacles créés par Kafando traitent des dimensions morale et éthique des pratiques traditionnelles. Ces mises en scène sont conçues pour répondre à la fois au projet de réhabilitation des « valeurs fécondantes » de la culture souhaitée par les pouvoirs publics et à la quête d'authenticité recherchée par les touristes et spectateurs occidentaux. Afin de satisfaire ce double objectif, Kafando construit une image harmonieuse de l'Afrique « authentique » en s'appuyant sur des stéréotypes soigneusement choisis. Il utilise, par exemple, une pratique locale d'hospitalité pour en faire un symbole de l'âme nationale. Cette pratique est spectaculaire et s'insère à l'intérieur d'un canevas théâtral centré sur l'itinéraire d'individus déracinés en quête de leur héritage « authentique ». Suite à un voyage en Guyane, l'entrepreneur culturel écrit ce spectacle qu'il résume ainsi :

« Les enfants qui ont été en Amérique, soit en France, ils sont Noirs et ils ont appris la danse classique. Donc au cours d'un cours de danse, ils vont se réunir et avoir une idée. C'est l'idée de revenir en Afrique pour voir la source de leurs danses. Au lieu de venir en avion, on va les faire traverser le désert à pied. Donc au fur et à mesure, tout en dansant... Musique et danse... On voit comment ils se traînent, ils ont soifs... Lorsqu'ils arrivent ici, ils sont accueillis par les autochtones qui leur offrent le lait de bienvenue. On peut préparer avec la farine de petit mil, on ajoute du sésame ou on met du mil. Ou bien on mélange la farine avec le lait pour donner à l'étranger. Après avoir bu, les filles vont danser et venir donner laalebasse de lait. Les étrangers vont boire et après on va leur apprendre les pas de danse... »

- 15 Dans cette pièce, le village est présenté comme un conservatoire de la culture « authentique » où ceux qui le désirent peuvent venir s'y « abreuver » librement. Les rapports sociaux sont idéalisés et la règle du partage (des biens, des savoir-faire) systématisée. Cette mise en scène folklorique renvoie à nombre de clichés occidentaux sur l'Afrique et ses traditions : l'hospitalité, la ruralité, la joie, la danse... Par un jeu de miroir complexe, cette image est réappropriée par l'entrepreneur culturel puis à nouveau destinée à un public étranger. L'usage de cette image traditionaliste du Burkina Faso relève à la fois d'une utilisation rationnelle de la culture, d'un sentiment de perte culturelle réelle et d'une volonté de présenter une image positive et valorisante de son pays.
- 16 L'image folklorique du pays est aussi utilisée dans les spectacles que Kafando réserve à un public local. La thématique de la ruralité est convoquée dans une création intitulée « L'Exode » qui se destine plus particulièrement à la jeunesse urbaine. Le ressort principal de la pièce est la diabolisation de la ville permettant en négatif une idéalisation du village. Le synopsis du spectacle, diffusé dans *L'Agenda du CENASA*<sup>6</sup> en juillet 2000, nous en donne la substance :

« Pour ce spectacle, il s'agit d'un jeune vivant dans un village dont le quotidien est ce que nous connaissons en Afrique : travaux ménagers, travaux champêtres, soirées de réjouissances populaires. Un jour, le jeune homme fait part à sa fiancée de son dessein de l'amener en Côte d'Ivoire. La jeune fille refuse et le garçon s'en va seul. Il débarque en ville et fut accueilli par des délinquants, des buveurs de drogues. Ils vont obliger notre villageois à en prendre puis le dépouillent de tout et comble de malheurs, les forces de l'ordre mettent la main sur la bande. Les délinquants arrivent à s'échapper et c'est le jeune aventurier qui est arrêté. Relâché plus tard, il retourne au village pour constater que sa bien aimée est allée à quelqu'un d'autre. Mesurez son regret ! »

- 17 La mise en scène du jeune héros déchu doit provoquer chez le spectateur une prise de conscience des méfaits et des dangers de la ville. Pour parvenir à cette fin, Kafando, construit son spectacle sur des oppositions marquées entre dureté (associée à la ville) et réjouissance (associée au village). Le contraste entre l'harmonie villageoise et le monde dysharmonique de la ville est rendu possible par la succession de trois tableaux : village (harmonie : travail, fête, mariage), ville (dysharmonie : délinquance, drogues, sanction), retour au village (l'harmonie perdue : le mariage manqué). Ce spectacle, emblématique de nombreuses productions scéniques et filmiques<sup>7</sup>, burkinabè, transforme le village en métaphore de « l'Eden perdu » (Duluck, 1999 : 361) et en fait le symbole d'un passé idéal à

reconquérir. Les pratiques villageoises deviennent des modèles à suivre qui s'opposent à des modes d'agir en contexte urbain où les normes sont en déliquescences.

- 18 Nous pourrions poursuivre l'énumération descriptive des pièces où Kafando décline le mythe de l'Afrique traditionnelle. Pour chaque cas, il s'attache à construire une image positive des pratiques traditionnelles et à pointer la menace de désordre social que constituerait leur perte. Cette tradition théâtralisée produit « une certitude sur le passé de la communauté et des individus » par le biais de la « mise en spectacle » de pratiques prétendument authentiques (Ciarcia, 2003 : 177). Le fait que la tradition convoquée soit tronquée ou fictive ou que le spectacle relève de l'appropriation d'un regard extérieur sur la culture africaine, ne prive pas l'entrepreneur d'être un véritable promoteur d'une image de l'identité culturelle qui pourra faire l'objet d'une réappropriation par un public local ou international.

## Un sensibilisateur aux problèmes de sociétés

- 19 La palette thématique utilisée par Kafando dans ses spectacles ne se limite pas à la mythification des sociétés traditionnelles et aux pratiques qui leur sont assignées. Créateur de spectacle à destination d'un public occidental, il est aussi concepteur de pièces de théâtre dites de sensibilisation en direction d'un public local. Ces pièces sont financées par les pouvoirs publics (Ministère de l'Action Sociale) et par les organisations internationales (PNUD, UNICEF). Ce type de spectacle relève de la défense des droits des enfants et du domaine de la santé publique
- 20 Les coutumes qui se heurtent aux avancées médicales constituent un ensemble de pratiques stigmatisées dans les productions de Kafando. Dans une création dont le dessein est de sensibiliser les populations rurales à l'importance de l'hygiène, le schisme entre sens pratique et savoir scolaire, entre thérapies « traditionnelles » et biomédicales est au centre de la mise en scène.

« Nous avons créé des spectacles sur l'hygiène et l'assainissement pour montrer comment les enfants peuvent contribuer à éduquer les parents. Là, j'ai montré qu'il y avait un divorce entre ce qu'on enseigne à l'école et l'application en milieu rural. Parce que l'enfant a appris à se laver les mains ou a appris qu'il faut être propre de corps et de vêtement, mais arrivé à la maison, il n'y a pas d'eau... Il faut boire l'eau du marigot, donc l'enfant qui voudrait dire... Les parents trouvent effectivement qu'il est impoli pour donner des ordres à ses parents qui l'ont mis au monde. [...] L'enfant a contracté une dysenterie et les gens ont cru aux problèmes mystiques en disant que c'était les sorciers qui avaient attaqué l'enfant. Donc même en consultant les féticheurs, ils n'ont pas trouvé et lorsqu'ils se sont rendus à l'hôpital, sur l'insistance de la maman, on a fait l'analyse des selles et on a trouvé des amibes et l'enfant a guéri. »

- 21 En opposant les lois de la science (la médecine occidentale) à celle de l'irrationnelle (la sorcellerie), le metteur en scène se fait le promoteur d'une rationalité biomédicale.<sup>8</sup> Ainsi, les spectacles proposés par l'entrepreneur constituent des exemples révélateurs du « rapport moderne à la culture » (Babadzan, 2004) où les pratiques traditionnelles font tantôt l'objet d'une nostalgie romantique, tantôt l'objet d'un discours critique visant à les abolir (*op.cit* : 321). La tradition devient, dans ce contexte un stock de pratiques, dans lequel l'entrepreneur puise pour proposer une version de la culture burkinabè adaptée au contexte de la représentation. La plasticité intellectuelle et l'intelligence particulière des situations permettent à l'entrepreneur de créer suivant la demande et d'élargir ainsi son champ d'action.

## Un éducateur pour des jeunes à l'avenir incertain

- 22 Si le fait d'être patron de troupe lui permet de disposer de moyens humains indispensables à la réalisation de ses spectacles, l'entrepreneur ne considère pas pour autant les jeunes danseurs comme de simples adjoints. *Le Bourgeon*, rappelle l'entrepreneur, accueille des enfants et jeunes adultes, dans l'objectif de leur fournir une éducation artistique et les rudiments d'un métier. L'entrepreneur culturel se présente ici sous les traits du travailleur social utilisant la danse traditionnelle et le théâtre comme prétexte à son action.
- 23 Persuadé de la valeur éducative de l'art, Kafando souhaite démontrer aux parents que la danse et le théâtre ne sont pas des divertissements inutiles. Ses années d'enseignements lui ont, en effet, révélé que la réussite scolaire et la pratique d'une activité artistique étaient

intimement liées. Ses statuts d'ancien enseignant et de haut fonctionnaire à la retraite, lui permettent d'asseoir une certaine légitimité auprès des parents devant fournir une autorisation afin que leurs enfants participent au travail de la troupe. Les répétitions se déroulent hors des temps scolaires afin de ne pas entraver le parcours des jeunes artistes. Kafando porte attention aux résultats de « ses petits », usant de remontrances voir même d'interdiction de venir répéter lorsque les notes ne sont pas bonnes. Ce dispositif est conçu pour démontrer aux adultes que l'activité artistique et les études ne sont pas incompatibles, mieux, qu'elles sont complémentaires. Ce travail de réhabilitation de la valeur de l'art semble porter ses fruits aujourd'hui.

« Lors de notre première venue en Europe, en 1988, on avait trois semaine de sortie en France avec un lycée de Cahors. Il s'est trouvé qu'on devait perdre une semaine de classe parce que ça ne coïncidait pas avec nos vacances scolaires. #...# Il y a un père qui a dit « bon je ne veux pas que mon enfant aille passer une semaine sans cours ». Donc le père a refusé. L'enfant voulait y aller, mais comme le père a refusé. #...# Dès qu'on est revenu les douze étaient reçus au BEPC, aucun n'a échoué. Donc l'année suivante, le père est venu dire que non, il n'avait pas compris que ça pouvait éveiller les enfants. Ça a permis de convaincre les parents que ça renforçait les acquis au niveau des études #...# De plus en plus les gens voient que les métiers qu'on appelle les métiers du spectacle commencent à avoir de l'engouement alors que dans l'ancien temps c'était être enseignant, être docteur, être ingénieur. De plus en plus de gens voient que les artistes arrivent à vivre bien ».

24 Malgré cet enthousiasme et l'aspect convaincant de l'argumentaire, ces propos sont à nuancer. En effet, l'artiste, au Burkina comme dans de nombreux pays africains (Neveu, 2007), est loin de représenter une figure de la réussite. La majorité des danseurs professionnels burkinabè insiste sur l'ostracisme familial accompagnant les débuts de leur carrière<sup>9</sup>. Toutefois, si les actions de l'entrepreneur ne permettent pas d'endiguer la stigmatisation du métier de danseur, Kafando représente néanmoins pour les jeunes une figure protectrice et compréhensive que ces derniers ne trouvent pas au sein de leur famille.

25 L'action de l'entrepreneur ne se limite pas à la réhabilitation de la valeur éducative de l'art. Il souhaite aussi participer à l'insertion professionnelle de jeunes déscolarisés en assurant leur apprentissage du métier de danseur ou de comédien. Kafando estime être le garant de leur réussite professionnelle et sociale, comme le suggèrent ses propos au sujet d'une jeune fille :

« Elle, elle n'a pas eu la chance. Bon ses parents étaient très pauvres. Comme j'habitais dans le secteur, elle était délaissée... Je l'ai appelée. J'ai dit « bon, tu viens dans la troupe et tu pourras gagner ta vie en dansant ». Elle a commencé à danser, ensuite on a été en Guyane, en Angleterre, elle a profité... Lorsque j'ai appris qu'au Ballet National on recrute des gens, je lui ai proposé... Ça lui permet de gagner sa vie. En ce moment, il y a une négociation pour qu'elle aille aux Etats-Unis donc je suis en train de négocier pour voir ».

26 Au-delà de la formation artistique, Kafando cherche à inculquer aux jeunes des normes et des valeurs afin d'en faire des adultes responsables :

« Moi, je leur dis c'est très bien d'aller en Europe, mais il faut songer à s'investir ici. Donc la plupart des jeunes, tous ceux qui sont passés chez moi... Bon s'ils gagnent ils doivent tout faire pour acheter une parcelle ici, certains achètent du matériel. On en a un par exemple qui a acheté du matériel technique de sonorisation, ça lui permet d'animer des concerts, d'animer des manifestations ».

27 L'action du directeur de troupe répond à deux objectifs : former des jeunes à un métier et les encourager à œuvrer pour le bien être de leur communauté. Fabio Viti enregistre des discours semblables dans le milieu des artisans ivoiriens à propos des apprentis qui « travaillent pour rien ». Certains employeurs « souhaiteraient même percevoir des subventions de l'Etat pour l'œuvre sociale qu'ils disent accomplir envers les jeunes désœuvrés dont ils ont la tutelle » (2005 :1045). Derrière ces propos, souligne Viti, se cachent des rapports de dépendance personnelle liant l'apprenti au patron pouvant déboucher sur des formes d'exploitation. Ainsi, au-delà de la rhétorique utilisée par Kafando, il convient d'analyser la relation ambiguë qui unit les apprentis danseurs et comédiens à leur « patron » à l'allure de protecteur.



## Un patron sous le masque du protecteur

28 Kafando considère « ses petits » soit comme des jeunes en quête de loisir, soit comme des apprentis venus apprendre les rudiments d'un métier. Il met à leur disposition un cadre à l'intérieur duquel ils peuvent acquérir et mettre en œuvre leurs compétences. Ces jeunes artistes ne disposent ni des compétences organisationnelles ni du capital relationnel nécessaire. Ils ne pourraient de ce fait entreprendre de manière autonome les tournées nationales et internationales auxquelles ils ont accès par l'intermédiaire de leur participation au *Bourgeon*. Selon cette logique, l'entrepreneur offre l'opportunité à des jeunes de se produire et de voyager. Toutefois, les danseurs constituent une véritable ressource : leur prestation ont un prix négocié par l'entrepreneur. Malgré cela, point de convention entre le patron et les danseurs : la redistribution se fait selon le bon vouloir du premier, sur le mode du pourboire plus que du salaire. Ainsi explique ce jeune musicien :

« Moi, quand je suis arrivé à Ouaga, j'allais aux répétitions du Bourgeon avec mes cousins et puis je jouais pour les spectacles. Un jour après un spectacle, il m'appelle, il me dit « viens là mon petit » et puis il me donne un billet plié plié dans ma main et puis il me dit « tu viens demain pour la répétition ». Moi je dis oui oui ! Et puis après je regarde dans ma main, c'était 1000 francs<sup>10</sup> ».

29 L'échange au premier abord réciproque se révèle plutôt asymétrique puisque les danseurs se retrouvent dans une situation d'endettement permanent vis-à-vis de celui qui les a formés. En outre, si le patron dispense effectivement une formation scénographique et théâtrale, il ne dispose pas des compétences musicales et chorégraphiques nécessaires pour dispenser un apprentissage complet. Il connaît, en effet, les différentes danses burkinabè pour les avoir vues à la télévision ou lors des *Semaines Nationales de la Culture* mais il n'est pas en mesure de les pratiquer. Dans ce contexte, ce sont les danseurs les plus expérimentés qui transmettent les mouvements de danses aux plus jeunes. Le savoir des danseurs est donc indispensable à l'entrepreneur, qui n'estime pas pour autant être en dette vis-à-vis d'eux. A ses yeux, leurs compétences ne représentent, qu'un savoir « brut<sup>11</sup> » qu'il mobilise habilement dans ses créations.

30 Malgré cela, au vu du nombre important de danseurs aujourd'hui professionnels ayant débuté leur apprentissage au sein du *Bourgeon*, il reste évident que l'entrepreneur dispense une formation efficace et propose aux jeunes un soutien multiforme (aide psychologique, conseils et insertion dans un réseau...). On remarque, en effet, que de nombreux danseurs ayant réussi pensent leur passage au sein de la troupe comme un moment déterminant dans leur itinéraire. Ils y ont appris les rudiments d'un métier et vouent un respect certain à cet aîné qui a été attentif à leur choix.

## Conclusion

31 La carrière de l'entrepreneur, au regard de ses fonctions au Ministère de la Culture et de la renommée de sa troupe, constitue un « itinéraire classique d'ascension sociale, fondé sur les diplômes » (Banégas et Warnier, 2001 : 8). Disposant d'un registre varié de compétences, il s'est imposé comme un maître reconnu dans les savoirs scénographiques au Burkina. Toutefois, son procès d'individualisation et son succès restent dans l'ombre tandis qu'une moralité et des « bonnes actions » inscrites dans des références acceptables et acceptées au niveau local sont mises en avant. L'action de revalorisation du patrimoine culturel conjuguée à son souci de participer à l'œuvre éducative de la jeunesse font de lui un homme dévoué à sa communauté.

32 Cette posture philanthropique semble réunir les entrepreneurs culturels burkinabè. S'ils s'attachent à ériger leur profession en une œuvre désintéressée, leurs actions et leurs stratégies se révèlent fécondes également du point de vue de la promotion sociale et de la qualification. En cela, ce discours permet de rejoindre une sensibilité occidentale selon laquelle l'activité artistique ou patrimoniale doit être gratuite et dissociée de toute visée économique. Ce statut, si positivement connoté, rend leurs missions légitimes au niveau tant local qu'international et contribue activement à leur réussite dans le métier

## Bibliographie

- Anderson, Bénédicte, 1996, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte.
- Andrieu, Sarah, 2007, « La mise en spectacle de l'identité nationale. Une analyse des politiques culturelles au Burkina Faso », *Journal des anthropologues*, Hors série « Identités nationales d'Etat » : 89-104
- Babadzan, Alain, 2004, « L'« invention des traditions » et l'ethnologie : bilan critique » in Dimitrijevic D. (dir), 2004, *Fabrication des traditions, invention de modernité*, Paris, édition de la MSH : 313-325
- Banegas, Richard et Warnier, Jean- Pierre, 2001, « Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir », *Politique Africaine*, 82 : 5-23.
- Chretien, Jean-Pierre, 1999, « Les mémoires, enjeux de l'histoire de l'Afrique », in Chrétien J.P., Triaud J.L., *Histoire d'Afrique, Les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala : 491-500.
- Ciarcia, Gaetano, 2003, *De la mémoire ethnographique. L'exotisme en pays dogon*. Paris, Edition de l'EHESS.
- De Certeau, Michel, 1993, *La culture au pluriel*, Paris, Éditions du seuil.
- Dozon, Jean-Pierre, 1987, « Ce que valoriser la médecine traditionnelle veut dire », *Politique Africaine*, 28 : 9-20.
- Dulucq, Sophie, 1999, « Rêve rural, cauchemar urbain ? Le cinéma négro-africain entre mémoire et quête identitaire » in J.P.Chrétien, J.L.Triaud (dir), *Histoire d'Afrique. Les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala : 359-367.
- Gerard, Étienne, 1997, « La lettre et l'individu. Marginalisation et recherche d'intégration des « jeunes Diplômés » bamakois au chômage. », in A.Marie (éd.), *L'Afrique des individus*, Paris, Karthala : 203-248.
- Hilgers, Mathieu et Mazzocchi, Jacinthe, 2006, « L'après Zongo : entre ouverture politique et fermeture des possibles », *Politique africaine*, 101 : 5-18
- Mbembe, Achille, 2000, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique Africaine*, 77 : 16-43.
- Neveu Kringelbach, Hélène, 2007, « « Le poids du succès », construction du corps, danse et carrière à Dakar », *Politique Africaine*, N°107 : 81-101.
- Ouedraogo, Mahamoudou, 2000, *Culture et développement en Afrique*, Paris, L'Harmattan.
- Poncelet, Marc, 1995, *Une utopie post-tiermondiste. La dimension culturelle du développement*, Paris, Karthala.
- Viti, Fabio, 2005, « Travailler pour rien. L'apprentissage en Côte d'Ivoire urbaine (Abidjan, Toumodi) », *Cahiers d'Études Africaines*, 179-180 : 2005.

## Notes

- 1 - La formule est de l'informateur.
- 2 - Extrait du Discours d'Orientation Politique prononcé par Thomas Sankara le 2 octobre 1983 à Ouagadougou, cité dans l'introduction du *Séminaire national sur la culture. Voies et moyens pour la promotion d'une Culture Nationale*, 1986, Archives Nationales, Ouagadougou, 147 p.
- 3 - Séminaire national sur la culture, 1986 : 53.
- 4 - Ce nom officiel est peu utilisé à Ouagadougou. On appelle plus généralement la troupe « le bourgeois ». J'utiliserais dans la suite du texte cette dénomination locale.
- 5 - Il explique à ce propos : « les gens ont voulu assimiler *le Bourgeois* à une troupe d'enfants du ministère. J'ai dit non, parce que moi je pense que les archives et l'organisation, c'est positif, mais moi j'aime faire la pratique ».
- 6 - *L'Agenda du CENASA* (Centre National des Arts du Spectacle et de l'Audiovisuel) est une petite brochure visant à présenter la programmation mensuelle du Théâtre National.
- 7 - Nous pensons en particulier à *Samba Traoré* d'Idrissa Ouedraogo (1992) et à *Zan Boko* de Gaston Kaboré (1988)
- 8 - On remarque cependant que dans d'autres mises en scène, le savoir des « tradi-praticiens » peut être célébré. Les savoirs thérapeutiques traditionnels sont notamment invoqués lorsque la médecine occidentale se révèle incapable d'endiguer la maladie. Ainsi, dans une pièce de sensibilisation sur le thème de la lutte contre le VIH, les enfants déclament en chœur un appel aux politiciens, hommes de lettre, tradi-praticiens et médecins afin qu'ils s'unissent contre ce fléau.

9 - Si les éventuelles retombées économiques des tournées internationales permettent de retrouver une place et un rôle de première importance au sein des familles, les cas de réussite sont trop rares pour permettre un changement du statut de l'artiste à l'échelle de la société.

10 - 1000 francs CFA représentent à peu près 1,5 euros. Somme non négligeable, elle reste cependant minime au vu du travail fourni. En effet, seules les représentations font l'objet d'une rétribution en argent, ce « salaire » ne prend pas en compte les répétitions et les frais de transports des artistes qui ont eu lieu auparavant et de l'argent de l'essence ou du taxi dépensé par l'artiste pour pouvoir y assister.

11 - Définition de l'entrepreneur.

---

### ***Pour citer cet article***

Référence électronique

Sarah Andrieu, « Le métier d'entrepreneur culturel au Burkina Faso », *Bulletin de l'APAD* [En ligne], 29-30 | 2008, mis en ligne le 16 juin 2010. URL : <http://apad.revues.org/3996>

---

### ***À propos de l'auteur***

**Sarah Andrieu**

Anthropologue, Université de Provence, CEMAF.

---

### ***Droits d'auteur***

Bulletin de l'APAD

---

### ***Résumé / Abstract***

Cet article présente le cas d'un entrepreneur culturel, celui d'un metteur en scène, faisant la promotion d'un patrimoine culturel burkinabè. A travers l'analyse de sa trajectoire professionnelle, il s'agit de mettre en évidence les étapes de sa réussite et ses discours pour légitimer une action de « revalorisation culturelle ». Au-delà, ses activités au sein de la troupe des *Bourgeois du Burkina* révèlent que ses actions de sensibilisation et d'éducation auprès des jeunes donnent à son métier une dimension sociale importante.

This article presents the case of a cultural entrepreneur, a director, who is promoting a Burkinabe cultural heritage. Through an analysis of his professional career, the stages of his success and his discourses concerning the legitimacy of cultural revalorization are highlighted. In addition, his activities within 'Les Bourgeois du Burkina' reveal that his advocacy and his publicity campaigns directed towards the youth offer an important social dimension to his work.